S.GIL

MÚSICA APLICADA A LA GUITARRA

S.N.C.

Yale University
Gilmore Music Library

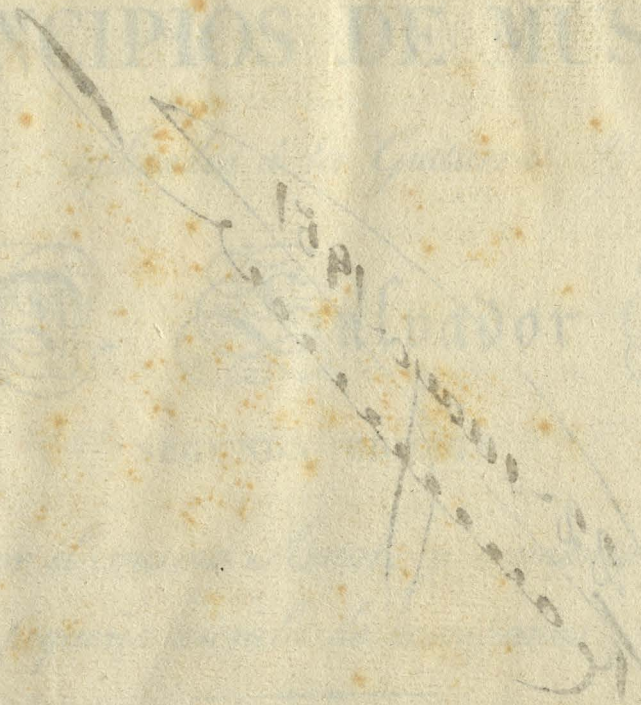
146621-1001

19th GUITAR 4to GIL

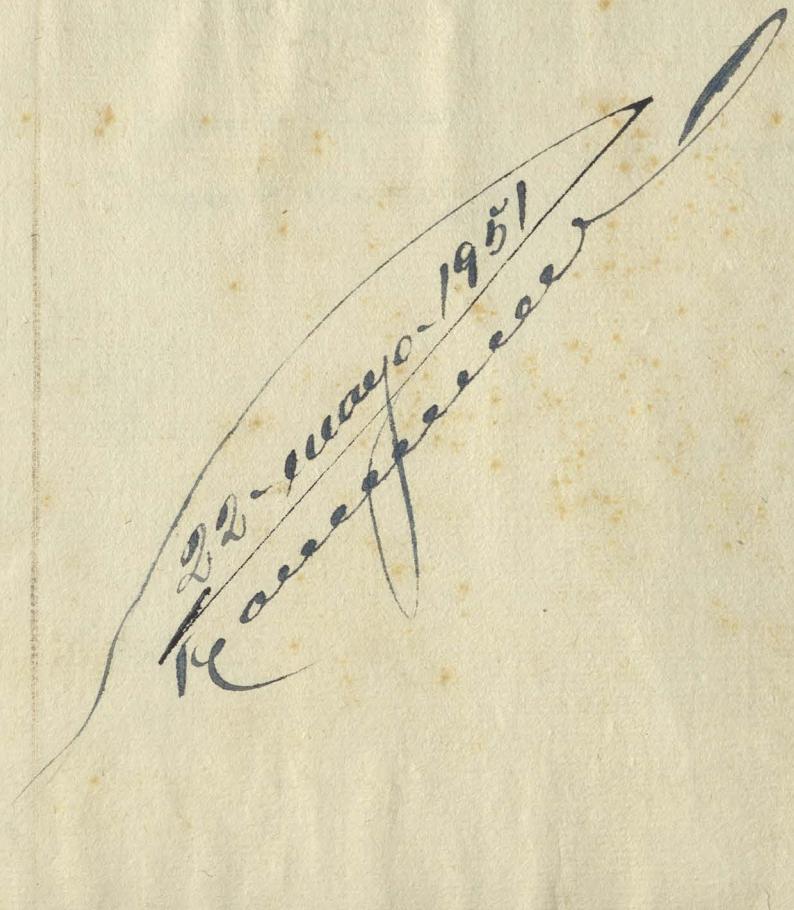
Royal Academy of Music Library

ex libr. Segundo N. Contreras
J. Augusto Marcellino
1951
} of Buenos Aires

Royal
Academy
of Music
Library



Royal
Academy
of Music
Library



PRINCIPIOS DE MÚSICA

aplicados á la Guitarra

por D. Salvador Gil.

SEGUNDA EDICION

reformada por el mismo Autor, y aumentada con una pequeña escuela de acompañar.

Madrid: *Imprenta de D. E. Aguado,* bajada de santa Cruz. 1827.

Royal Academy of Music Library

Royal
Academy
of Music
Library

PRÓLOGO.

La general aceptacion con que ha sido recibida la primera edicion de mis principios de música aplicados á la guitarra, me ha estimulado á reformar esta segunda en términos, que si bien no altera de modo alguno la doctrina de aquella, allana á los que se dedican á aprender este instrumento las dificultades que siempre se ofrecen á los principiantes.

Despues de impresos en el año de 1814 dichos principios, conocí la falta que hacia un compendio de la escuela de acompañar, por lo que me ha parecido conveniente aumentarle en esta segunda edicion.

Royal Academy of Music Library

Mi único anhelo es, y ha sido siempre, el que mis discípulos tengan reunidos en un pequeño tratado los elementos mas indispensables y sucintos para que logren su objeto; si llego á verificarlo, consigo el premio que deseo por tan corto trabajo.

Ningun instrumento puede tocarse bien sin alguna inteligencia de la música; y para adquirirla es indispensable conocer las señales ó caractéres de que se sirve, los que se colocan sobre un renglon de cinco rayas y cuatro espacios, al que se da el nombre de *pentagráma* (Figura 1.ª Lámina 1.ª).

Estas señales ó caractéres se llaman *puntos*, *llaves*, *notas ó figuras*, *pausas*, *puntillos de aumento*, *compases*, *divisiones*, *sostenidos*, *bemoles*, *becuadros*, *apoyaturas*, *ligaduras*, *trinos*, *mordentes*, *calderones*, *párrafos* y *repeticiones*.

Los *puntos* sirven para manifestar los sonidos altos ó bajos segun las rayas ó espacios en que estan colocados (Figura 2.ª Lámina 1.ª). Cuando suben ó bajan mas que las cinco rayas naturales, se añaden otras llamadas *accidentales* (Figura 3.ª Lámina 1.ª).

Los puntos se nombran con siete sílabas ó voces, á saber: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* para subir, y *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *do* para bajar. Si suben ó bajan mas de lo que permite la estension de las siete voces, se repiten las veces que sea necesario, diciendo si suben *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, &c., y si bajan *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *do*, *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *do*, &c.

Para saber á qué puntos corresponden las voces *do*, *re*, &c. es preciso tomar un conocimiento exacto del uso de las *llaves*, que son tres señales que se escriben al principio de las piezas de música, cuyos nombres son llave de *fa*, de *do* y de *sol*. La llave de

fa se escribe en tercera y cuarta raya; la de *do* en primera, segunda, tercera y cuarta; y la de *sol* en segunda (Figura 4.ª Lámina 1.ª).

En cualquiera de las rayas en que se escriba una de las tres llaves, manifiesta que el punto que se coloca en ella debe nombrarse con la misma voz con que se apellida la llave; y subiendo ó bajando sin omitir raya ni espacio, guardando el órden prescrito de las voces, con facilidad se sabrá á qué puntos corresponden *sol*, *re*, *fa*, &c. v. gr. La llave de *fa* puesta en cuarta raya, da á entender, como se ha dicho, que el punto que se encuentre en ella se nombra con la voz *fa*, y subiendo el que esté en cuarto espacio se nombrará *sol*, en quinta raya *la*, sobre el pentagráma *si*, con una raya accidental *do*, &c., y bajando el que esté en tercer espacio *mi*, en tercera raya *re*, &c. (Figura 5.ª Lámina 1.ª).

Para dar el valor ó duracion á los sonidos, hay ocho notas ó figuras que se llaman *breve*, *semibreve*, *minima*, *semínima*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*. La nota *breve* vale ó dura el tiempo que se tarda en dar ocho golpes con igualdad; la *semibreve* tiene la mitad del valor que la breve, la *mínima* la mitad que el de la semibreve, la *semínima* la mitad que el de la mínima, la *corchea* la mitad que el de la semínima, &c.

Las *pausas* son otra clase de notas á las que se dá el mismo valor que á las anteriores; sirven para suspender el canto; son ocho, y se llaman *pausa de breve*, *de semibreve*, *de mínima*, &c. Se demuestran unas y otras en la figura 1.ª Lámina 2.ª

Los *puntillos* aumentan á las notas ó pausas que les anteceden la mitad de su valor, v. gr. á la nota breve le aumenta el puntillo el valor de una semibreve, á la semibreve el de una mínima, á la mínima el de una semínima, &c. Tambien se añaden dos ó mas puntillos, en cuyo caso el segundo aumenta la mitad al primero, el tercero la mitad al segundo, y asi sucesivamente (Figura 2.ª Lámina 2.ª).

Royal Academy of Music Library

Compás es el tiempo en que se mide el valor de las notas; se rige con bajar y subir la mano con igualdad, á cuyo movimiento se da el nombre de *dar* y *alzar*. Los compases se dividen en *binarios* y *ternarios*; son binarios cuando se componen de dos ó cuatro partes; y ternarios cuando constan de tres. Las partes del compás se dividen del modo siguiente: si es de dos, una al dar y otra al alzar; si de cuatro, dos al dar y dos al alzar; y si de tres, dos al dar y una al alzar. Los compases que en el dia estan mas en práctica son ocho, á saber: *compasillo*, *compás á la breve ó mayor*, *dos por cuatro*, *seis por ocho*, *doce por ocho*, *tres por cuatro*, *tres por ocho y nueve por ocho*. El *compasillo* se divide en cuatro partes, por lo que la nota breve equivale á dos compases, la semibreve á uno; lo mismo valen dos mínimas, ó cuatro semínimas, ú ocho corcheas, ó diez y seis semicorcheas, ó treinta y dos fusas, ó sesenta y cuatro semifusas. *El compás á la breve ó mayor* se divide en dos partes, dura la mitad del tiempo que el compasillo, y le completan las mismas notas. *El dos por cuatro* se divide en dos partes, le completa una mínima, ó dos semínimas, ó cuatro corcheas, &c. *El seis por ocho* se divide en dos partes, le completa una mínima con puntillo, ó dos semínimas con puntillo, ó seis corcheas, &c. *El doce por ocho* se divide en cuatro partes, le completa una semibreve con puntillo, ó dos mínimas con puntillo, ó cuatro semínimas con puntillo; ó doce corcheas, &c. *El tres por cuatro* se divide en tres partes, le completa una mínima con puntillo, ó tres semínimas, ó seis corcheas, &c. *El tres por ocho* se divide en tres partes, le completa una semínima con puntillo ó tres corcheas, &c. *El nueve por ocho* se divide en tres partes, le completan tres semínimas con puntillo, ó nueve corcheas, &c. (Figura 3.ª Lámina 2.ª).

En el tiempo en que se egecutan dos ó cuatro notas iguales, pueden egecutarse tres ó seis, y estas combinaciones se llaman *tresillos* y *seisillos* (Figura 4.ª Lámina 2.ª).

Cuando hay que hacer pausa de algunos compases, se demuestra de dos modos; con un número que indique los que se han de esperar, ó con las señales que se hallan en la figura 5.ª Lámina 2.ª

Para demarcar el aire que debe llevar la pieza de música, se usa de las palabras *largo*, *adagio*, *andante*, *alegro* y *presto*, inventadas para modificar el tiempo; de las que se derivan *largueto*, *andantino*, *alegreto*, *prestísimo* y otras cuyo significado poco mas ó menos es el mismo. El aire *largo* equivale á despacio, *adagio* á moderado, *andante* á gracioso, *alegro* á alegre, *presto* á veloz, *largueto* entre largo y adagio, *andantino* entre andante y alegro, *alegreto* entre andantino y alegro, y *prestísimo* mas veloz que el presto.

Divisiones son unas rayas que atraviesan perpendicularmente las cinco del pentagráma y sirven, una para dividir los compases, y dos las partes de que se compone la pieza de música (Figura 4.ª Lámina 2.ª).

Los *sostenidos* son siete: se nombran *fa*, *do*, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*, y su accion es la de subir medio tono los sonidos de los puntos á que se aplican (Figura 6.ª Lámina 2.ª).

Tono es la distancia que hay de cualquier sonido á su inmediato, esceptuando la de *mi* á *fa*, y la de *si* á *do* que son *semitonos*.

Los *bemoles* son igualmente siete: se distinguen con los nombres de *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do*, *fa*, y su accion es la de bajar medio tono los sonidos de los puntos á que se aplican (Figura 7.ª Lámina 2.ª).

Ademas de estos sostenidos y bemoles, hay otros llamados *dobles*, que sirven para subir ó bajar medio tono mas que los sencillos (Figura 8.ª Lámina 2.ª).

Los sostenidos y bemoles se dividen en *naturales* y *accidentales*; son naturales, cuando se ponen junto á la llave y rigen en toda la pieza de música; y accidentales, cuan-

Royal Academy of Music Library

do se colocan dentro de esta, y su efecto dura solamente en el compás donde se señalan.

Becuadros son las señales que indican deben volver á su entonacion natural los sonidos alterados por los sostenidos ó bemoles (Figura 9.ª Lámina 2.ª).

Las apoyaturas son unas pequeñas notas, cuyos puntos no se nombran; sirven para adornar y dar espresion al canto, dándolas la entonacion y valor correspondiente (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

Las ligaduras unen dos ó mas notas de un mismo sonido, y se egecutan golpeando solo la primera; pero si los sonidos de las que unen son diferentes, se egecutan deslizando la voz con suavidad, y en este caso se llaman *ligados*. Tambien hay otra especie de ligaduras que se forman con las notas, á las que se da el nombre de *síncopas* ó *sincopados* (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

Los picados son un adorno que se egecuta acortando cuanto se pueda el valor de las notas á que se aplican (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

El *trino* sirve para batir el sonido del punto sobre que está puesto, con el del inmediato superior (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

Los *mordentes* son tres apoyaturas que se egecutan del modo que se demuestra en la figura 1.ª Lámina 3.ª

Los *calderones* se usan para suspender el canto con proporcion (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

El *guion* señala el punto que le sigue; se coloca en la misma raya ó espacio que él, y solo se escribe á fin de renglon (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

Los párrafos indican se ha de repetir la música que se halla entre ellos (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

Las repeticiones se escriben de tres modos, á saber: cuando hay que repetir cualquie-

ra de las partes de la pieza de música, con unos puntos en las divisiones al lado de la que se haya de repetir; cuando la repeticion sea solo de un compás ó una parte de él, con unas rayas transversales y un punto á cada lado, ó sin ellos; y cuando se ha de repetir algunas veces una corchea, semicorchea, fusa ó semifusa, se ponen en su lugar semibreves, mínimas ó semínimas, atravesándolas al pie una, dos, tres ó cuatro rayas llamadas *plicas*, y en tal caso se egecutan en el sonido del punto que se ha de repetir, tantas corcheas, semicorcheas, fusas ó semifusas, como valen las notas que tienen la plica ó plicas (Figura 1.ª Lámina 3.ª).

Ademas de las señales esplicadas, hay otras que se usan con frecuencia, y son: *piano*, *forte*, *creciente* y *menguante*: el *piano* sirve para modificar el sonido; el *forte* para aumentarle; el *creciente* para esforzarle gradualmente; el *menguante* por la inversa; y unidos estos dos, para esforzarle hasta la mitad de la nota ó periodo donde se colocan, é irle sumiendo hasta el fin (Figura 1.ª Lámina 3.ª) (1).

Antes de tratar de la guitarra se debe tomar un conocimiento de los *modos* y de las *posturas ó acordes* mas precisos, para lo cual es indispensable instruirse en los *intervalos*, que son la distancia que hay de un punto á otro, como de *do* á *re*, de *do* á *mi*, &c. Se dividen en *conjuntos y disjuntos*: son *conjuntos*, cuando los puntos suben ó bajan sin interrupcion; y *disjuntos*, cuando no guardan este órden: la distancia de un sonido á su mas inmediato, es intervalo de *segunda*; la de un sonido á otro su tercero, es de *tercera*; al cuar-

(1) Los autores usan tambien de otras señales, como son *dacapo*, *volti súbito*, *dolce*, *a piacere*, &c. que se omiten en este compendio porque se aprenden facilmente con la práctica.

Royal Academy of Music Library

to, de *cuarta*, &c. Hay tres intervalos de segunda, tres de tercera, tres de cuarta, tres de quinta, tres de sexta, tres de séptima y uno de octava. Los tres de segunda son intervalo de *segunda mayor*, *menor* y *supérflua*; el *de segunda mayor* consta de un tono, el *de menor* de un semitono, y el *de supérflua* de un tono y un semitono. Los de tercera son: *intervalo de tercera mayor*, *de menor* y *de diminuta*; el *de tercera mayor* consta de dos tonos, el *de menor* de un tono y un semitono, y el *de diminuta* de dos semitonos. Los de cuarta son *de menor*, *de mayor* y *de diminuta*; el *de cuarta menor* consta de dos tonos y un semitono, el *de mayor* de tres tonos, y el *de diminuta* de un tono y dos semitonos. Los de quinta son *de mayor*, *de menor* y *de supérflua*; el *de mayor* consta de tres tonos y un semitono, el *de menor* de dos tonos y dos semitonos, y el *de supérflua* de tres tonos y dos semitonos. Los de sexta son *de mayor*, *de menor* y *de supérflua*; el *de mayor* consta de cuatro tonos y un semitono, el *de menor* de tres tonos y dos semitonos, y el *de supérflua* de cuatro tonos y dos semitonos. Los de séptima son *de mayor*, *de menor* y *de diminuta*; el *de mayor* consta de cinco tonos y un semitono, el *de menor* de cuatro tonos y dos semitonos, y el *de diminuta* de tres tonos y tres semitonos. El *de octava* consta de cinco tonos y dos semitonos (Figura 2.ª Lámina 3.ª) (1).

Los intervalos de novena, décima, undécima, &c. son octavas de los de segunda, tercera, cuarta, &c.

---

(1) Al intervalo de segunda supérflua se da tambien el nombre de *aumentada*; al de cuarta menor el *de natural*; al de cuarta mayor el *de tritono* ó *supérflua* ó *aumentada*; al de quinta mayor el *de justa* ó *perfecta*; al de quinta menor el *de diminuta* ó *falsa*; al de quinta supérflua el *de aumentada*; y al de sexta supérflua tambien el *de aumentada*.

Todos los intervalos se *trastruecan*; por trastrocar se entiende pasar una cuerda de lo grave á lo agudo, ó por el contrario. De los intervalos mayores resultan los menores, de los menores los mayores, de los supérfluos los diminutos, de los diminutos los supérfluos, de las segundas las séptimas, de las séptimas las segundas, de las terceras las sextas, de las sextas las terceras, de las cuartas las quintas, y de estas las cuartas (Figura 3.ª Lámina 3.ª).

Modo es una serie de sonidos ó cuerdas que toma por fundamento cualquiera de ellas, y guarda el órden de primera, segunda, tercera, &c. El *modo* se divide en *mayor* y *menor*: es mayor cuando su tercera, sexta y séptima son mayores; y menor cuando estos intervalos son menores. En ambos modos la segunda es mayor, la cuarta menor, y la quinta mayor. La escala de los ocho puntos seguidos *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, forma un perfecto modo mayor, porque contiene todos los intervalos que constituyen este modo; y la de los ocho puntos *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, forma el menor porque consta de los intervalos que le constituyen (Figuras 4.ª y 5.ª Lámina 3.ª) (1).

Estos dos modos se multiplican hasta veinte y cuatro, porque la escala de *do* dividida en semitonos produce doce cuerdas que cada una puede ser primera de un modo (2), y como este es mayor ó menor, segun lo son sus intervalos, resultan doce modos ma-

---

(1) La sexta y séptima del modo menor pueden egecutarse de tres maneras: primera, subiendo mayores y bajando menores; segunda, subiendo y bajando la sexta menor y la séptima mayor; tercera, subiendo la sexta menor y la séptima mayor, y bajando menores las dos, como se demuestran en las escalas de los modos menores de las láminas 4 y 5.

(2) Esta serie de doce semitonos produce la escala llamada cromática.

yores y doce menores: *do* modo mayor, y *la* modo menor que sirven de base para todos los demas, no necesitan de sostenidos ni bemoles, porque sus escalas contienen naturalmente los intervalos correspondientes; y los otros modos los necesitan para que sus cuerdas guarden los mismos intervalos que los dos primarios (Láminas 4.ª y 5.ª).

Los modos mayores tienen sus relativos menores á la distancia de una tercera menor bajando: se llaman relativos, por la íntima relacion que tienen entre sí, y se escriben con igual número de sostenidos ó bemoles.

Por la dificultad que ofrece retener en la memoria el número de sostenidos ó bemoles con que se caracterizan los modos, se tendrá presente la regla general de que el punto á que corresponde el último sostenido de los naturales, sirve de séptima al modo mayor, y de segunda á su relativo; de suerte que subiendo una segunda menor se halla la primera del modo mayor, y bajando una segunda mayor la primera del relativo; y que el punto á que corresponde el último bemol de los naturales, sirve de cuarta al mayor y de sexta á su relativo; y asi bajando una cuarta menor se halla la primera del modo mayor, y subiendo una tercera mayor la primera de su relativo.

Posturas ó acordes son una combinacion de cuerdas que se egecutan á un tiempo: las posturas se dividen en *consonantes y disonantes*; son consonantes las que se componen de primera, tercera, quinta y octava del modo; y disonantes cuando contienen cualquier cuerda ó cuerdas que no sean de las dichas. Las consonantes se dividen en *mayores* y *menores*; son mayores cuando su tercera es mayor, y menores cuando es menor (Figura 6.ª Lámina 3.ª).

Supuesto que quedan esplicados los principios de la música en general, solo resta aplicarlos á la *guitarra*, para lo cual trataremos de su colocacion, *de sus seis cuerdas*, *del*

diapason ó sobrepunto, de á donde corresponden los puntos, de los unisonos ó transportes, del modo de templarla, de las escalas, de las posturas, de la formacion de los modos y de los arpegios.

La *guitarra* debe colocarse descansando el arco inferior del aro izquierdo sobre los dos muslos, y sosteniéndola con el brazo derecho que deberá apoyarse sobre el arco inferior del aro derecho, de suerte que la mano quede mas inmediata de la tarraja ó boca, que del puente.

Las *seis cuerdas* guardan de una á otra el intervalo de cuarta, escepto desde la segunda á la tercera que no hay mas que el de una tercera, y se empiezan á contar por la que está al lado izquierdo de la guitarra, que se llama *prima* y la corresponde la voz *mi*, á la segunda *si*, á la tercera *sol*, á la cuarta *re*, á la quinta *la*, y á la sexta *mi* (Figura 1.ª Lámina 4.ª).

Diapason ó sobrepunto es la distancia que hay desde la ceja á la tarraja, la cual está dividida en varias secciones que se llaman *trastes*, y regularmente son diez y siete. Cada uno de estos sube un semitono hácia la boca, y hácia la ceja lo baja. Para saber á qué cuerdas y trastes corresponden los puntos naturales, he dispuesto una escala desde el punto mas bajo hasta el mas alto: debiendo tener presente que los dos puntos mas bajos de esta escala se llaman *regraves*, los siete siguientes *graves*, los otros siete *agudos*, los siete mas altos *sobreagudos*, y los dos últimos *agudísimos*; y que los puntos que pertenecen á las cuerdas al aire se señalan con ceros; y con números los que pertenecen á los trastes (Figura 2.ª Lámina 4.ª).

Sabiendo ya por la escala citada á dónde corresponden los puntos naturales, no es necesario esplicar dónde se forman los que llevan sostenidos ó bemoles, por haber dicho que

Royal Academy of Music Library

cada traste hácia la boca sube medio tono, y hácia la ceja lo baja; solo se debe advertir que cuando cualquier punto de los que corresponden á las cuerdas al aire tiene bemol, su sonido se forma en el cuarto traste de su inmediata inferior, escepto si se procede de la segunda á la tercera, que entonces se forma en tercer traste.

Unisonos ó transportes son los sonidos iguales egecutados en diferentes cuerdas y trastes. Para formarlos se observará la regla de que los sonidos que se egecutan en cualquier cuerda hasta el duodécimo traste se hallan en la inmediata inferior, ascendiendo cinco hácia la tarraja, escepto en la tercera que solo se ascienden cuatro.

La guitarra se templa de varios modos; pero el que se ha adoptado generalmente es el de templar por octavas, lo que se egecuta poniendo la tercera en el tono de *sol* (1); pisada esta cuerda en segundo traste se templa la quinta una octava baja; pisada esta tambien en el segundo se templa la segunda una octava alta; pisada esta en el tercero se templa la cuarta una octava baja; y por último, pisada esta en el segundo se templa la prima una octava alta y la sexta una octava baja.

Las escalas son una instruccion preliminar para conocer el instrumento y adquirir egecucion; y para conseguirlo he preparado las que guardan el órden de los modos mayores y menores, numerando los puntos de que se componen para saber con qué dedos se han de egecutar, teniendo entendido que los números que estan colocados encima corresponden á los dedos de la mano izquierda, y los de abajo á los de la derecha. Los números que

---

(1) Para poner la tercera en el tono de sol se usa de un hierro templado, de manera que bibrándole produce dicho tono con arreglo al de Capilla.

corresponden á la mano izquierda son el 1 para el indice, el 2 para el de corazon, el 3 para el anular, y el 4 para el meñique; y los que corresponden á la derecha son el 1 para el pulgar, el 2 para el indice, el 3 para el de corazon, y el 4 para el anular (1).

Cuando despues del número 1 de la mano derecha se encuentra la señal |, significa que el dedo correspondiente á este número no se debe emplear hasta que se halle otro número 1; cuando hay dos ó mas notas ligadas, solo se golpea la primera con un dedo de la mano derecha, y las demas se egecutan con los de la izquierda (Láminas 4.ª y 5.ª).

Despues de egecutar con perfeccion las citadas escalas, se debe hacer con ellas un estudio muy útil é importante, que consiste en ir suprimiendo cuerdas hasta formar en una la escala en que se empleaban dos ó mas; y por lo contrario irlas aumentando hasta el mayor número posible para egecutar en ellas la escala que se haya formado en una sola; en ambos casos es preciso valerse de los transportes. Con este estudio pueden hacerse tantas combinaciones que se asegure la posesion del sobrepunto, y para instruirse en la egecucion de los adornos, se estudiará la leccion que contiene la figura 1.ª Lámina 3.ª

Las *posturas* se egecutan observando las reglas siguientes: primera, que los puntos se han de leer desde arriba; segunda, que cuando á una cuerda pertenecen dos ó mas puntos, se forma en ella el sonido del mas alto, el del siguiente en la cuerda inmediata inferior, y asi sucesivamente haciendo uso de la regla de los unísonos ó transportes; tercera, que cuando una postura de cinco ó seis puntos no tiene dos ó mas cuerdas al aire se debe formar con *ceja*: asi se llama el dedo indice de la mano izquierda tendido de lado sobre las cuerdas formando

(1) El dedo pulgar de la mano izquierda se coloca para apoyo de esta en medio del ancho del mango de la guitarra.

una línea paraléla con las divisiones de los trastes. El uso de esta ceja accidental es formar los sonidos de los puntos que pertenecen al traste mas inmediato á la ceja natural.

En las láminas 6.ª, 7.ª y 8.ª se hallan todas las posturas consonantes que con mas facilidad se pueden egecutar en primera, segunda y tercera mano. Llámase primera mano la distancia que hay desde la ceja al quinto traste; segunda desde este al décimo; y tercera desde este al décimo quinto.

Los modos se forman con tres posturas consonantes, que son la de la primera, la de la cuarta y la de la quinta, y á esta se añade su séptima menor; cuando el modo es mayor sus tres posturas son mayores, y cuando es menor la de la primera y la de la cuarta son menores, y la de la quinta mayor (Láminas 8.ª, 9.ª y 10.ª).

Para conocer si una pieza de música está escrita en modo mayor ó su relativo menor, se observará á cuál de los dos pertenecen las cuerdas de las notas de los primeros compases.

Arpegios son las combinaciones de notas sucesivas que se egecutan sobre las cuerdas de las posturas: para adquirir facilidad en su egecucion, he compuesto los treinta y tres de las láminas 11.ª y 12.ª Los números que estan colocados encima de los puntos indican los dedos de la mano derecha. El arpegio que tenga encima tres órdenes de números puede egecutarse de los tres modos que indican; pero se debe preferir por mas natural el que está mas inmediato á los puntos.

Cuando dos puntos estan en postura y tienen á su lado izquierdo el número 1, se deben egecutar con los dedos primero y segundo; cuando está al derecho con primero y tercero; y si está debajo con primero y cuarto. Cuando dos puntos estan en postura y tienen á su lado izquierdo el número 2, se deben egecutar con los dedos segundo y tercero; si está al derecho con segundo y cuarto; y si por debajo con tercero y cuarto. Cuando tres puntos estan

en postura y tienen á su lado izquierdo el número 3, se egecutan con los dedos primero, segundo y tercero; si está al lado derecho con primero, segundo y cuarto; por debajo con primero, tercero y cuarto; y por encima con segundo, tercero y cuarto (Láminas 11.ª y 12.ª).

En la guitarra se pueden egecutar los adornos que se distinguen con los nombres de *graneados*, *campanelas*, *flautas ó armónicos*, *sordina ó apagado*, y *tambor*.

Los *graneados* se egecutan tocando con prontitud, pero sucesivamente, las cuerdas de las posturas: el egemplo práctico se halla en la figura 1.ª, Lámina 12; debiendo advertir que los puntos colocados á la derecha de cada postura demuestran el modo de granearla.

Las *campanelas* son los sonidos naturales que se combinan con los transportados; en la figura 1.ª, Lámina 13 se pone un egemplo numerando las cuerdas en que se deben egecutar los transportes.

Las *flautas ó armónicos* se egecutan sobre las divisiones de los trastes, aproximando los dedos de la mano izquierda á las cuerdas, sin oprimirlas, y tocándolas suavemente con los de la derecha. Los números con que se señalan pertenecen á las divisiones. El egemplo se encuentra en la figura 2.ª, Lámina 13, donde solo se demuestran los armónicos mas brillantes de cada cuerda.

La *sordina ó apagado* se hace oprimiendo las cuerdas con el borde inferior de la mano derecha junto al puente (Figura 3.ª Lámina 13).

El *tambor* se egecuta golpeando las cuerdas junto al puente con la parte superior del dedo pulgar de la mano derecha (Figura 4.ª Lámina 13).

Solo resta saber como se escribe la música de guitarra, para cuyo obgeto he compuesto el pequeño estudio de la Lámina 14.

TRATADO DE ACOMPAÑAR.

Por ser la guitarra un instrumento armónico es preciso tomar algun conocimiento de los tres modos que hay de acompañar, que son: *por acompañamiento hecho, por el bajo, y por partitura.*

El primero consiste en egecutar exactamente lo que el autor hubiese escrito; esto se consigue conociendo el instrumento con perfeccion, y leyendo correctamente la música.

El segundo, que es para acompañar por el bajo de una composicion, se egecuta aplicándole las armonías que le correspondan, lo que se logra con el conocimiento de las posturas ó acordes mas necesarios, asi consonantes como disonantes, las resoluciones de éstos, la aplicacion de las posturas á las cuerdas de las escalas del modo mayor y menor, y las modulaciones del bajo.

Para inteligencia de todo lo que se va á tratar, debe saberse: Primero, que asi como en las posturas las cuerdas primera, tercera, quinta y octava son consonantes, lo son tambien la décima, duodécima, décimaquinta, décimaséptima, &c., octavas de aquellas (Figura 1.ª Lámina 15). Segundo, que por ser disonantes la segunda, cuarta, sexta y séptima, lo son sus octavas, novena, undécima, décimatercia, décimasexta, &c. (Figura 2.ª Lá-

mina 15). Y tercero, que las décimas, décimas séptimas, &c. son mayores ó menores, segun lo son las terceras de las posturas.

Todas las posturas tienen sus nombres propios tomados de uno ó mas intervalos de los contenidos entre las cuerdas que las constituyen: por egemplo, de la primera ó tónica (1), de la tercera mayor ó menor, y de la quinta justa se forma la postura consonante ó perfecta de *tercera* y *quinta* ó de *quinta*, cuya cuerda fundamental es la primera, porque sirve de fundamento á la armonía perfecta (2). De la tercera, de la quinta y de la octava se forma la postura de *tercera* y *sexta* ó de *sexta*, cuyo fundamental es trastrueque de la primera. De la quinta, de la octava y de la décima se forma la postura de *cuarta* y *sexta* ó de *cuarta*. (Figura 3.ª Lámina 15).

De tercera mayor, quinta justa y séptima menor, se forma la postura de *séptima de dominante*, llamada asi porque se funda sobre la quinta del modo: del primer trastrueque resulta la postura de *quinta falsa*, compuesta de tercera, quinta y sexta menores; del segundo la de *pequeña sexta mayor*, compuesta de tercera menor, cuarta id. y sexta mayor; y del tercero la de *tritono*, que se compone de segunda, cuarta y sexta mayores (Figura 4.ª Lámina 15).

De tercera menor, quinta perfecta y séptima menor, se forma la postura de *séptima de segunda*, llamada asi porque se funda sobre esta cuerda: del primer trastrueque resulta la

---

(1) Tambien se llama *tónica* á la primera, *mediante* á la tercera, *subdominante* á la cuarta, *dominante* á la quinta, *sobredominante* á la sexta, y *sensible* á la séptima.

(2) Para conocer con facilidad las cuerdas fundamentales, se señalan en todas las posturas con una nota blanca.

Royal Academy of Music Library

postura de *grande sexta*, compuesta de tercera, quinta y sexta mayores; del segundo la de *pequeña sexta menor*, compuesta de tercera, cuarta y sexta menores; y del tercero la de *segunda*, que se compone de segunda mayor, cuarta menor y sexta mayor (Figura 5.ª Lámina 15).

De tercera, quinta y séptima menores, se forma la postura de *séptima de sensible*: del primer trastrueque resulta la postura de *grande sexta con tercera menor*, compuesta de tercera menor, quinta y sexta mayores; del segundo la de *tercera mayor y tritono*, compuesta de tercera, cuarta y sexta mayores; y del tercero la de *segunda con sexta menor*, que se compone de segunda mayor, cuarta y sexta menores (Figura 6.ª Lámina 15).

De tercera menor, quinta id. y séptima diminuta, se forma la postura de *séptima diminuta*: del primer trastrueque resulta la de *quinta falsa y sexta mayor*, compuesta de tercera menor, quinta id. y sexta mayor; del segundo la de *tercera menor y tritono*, compuesta de tercera menor, cuarta y sexta mayores; y del tercero la de *segunda supérflua*, que se compone de este intervalo, cuarta y sexta mayores (Figura 7.ª Lámina 15).

De la postura de séptima de dominante con una quinta justa por debajo de su fundamental, se forma la de *séptima supérflua*: de la de séptima de sensible con una séptima mayor por debajo de su cuerda mas grave, se compone la de *séptima supérflua y sexta mayor*; y de la de séptima diminuta con una séptima mayor por debajo de su cuerda mas grave, se forma la de *séptima supérflua y sexta menor* (Figura 8.ª Lámina 15).

De tercera mayor, cuartá id. y sexta supérflua se compone la de *sexta supérflua* (Figura 9.ª Lámina 15).

De tercera mayor y quinta supérflua se compone la de *quinta supérflua*: del primer trastrueque resulta la de *tercera mayor y sexta menor*, compuesta de estos intervalos; y

del segundo la de *cuarta diminuta y sexta menor*, que tambien se compone de sus mismos intervalos (Figura 10. Lámina 15).

Las posturas disonantes resuelven en otras consonantes, y en algunas de estas y de aquellas es preciso suprimir y trastrocar una ó mas cuerdas para aplicarlas á la guitarra, sin que por esta alteracion falte la esencia de la armonía, antes al contrario, suelen resultar bellezas tales, que no se hallan en ningun otro instrumento.

La postura de *séptima de dominante* resuelve en la consonante de la primera de su modo mayor ó menor, en la primera del relativo del mayor, y en la primera del modo menor de la tercera de su modo mayor (Figura 11. Lámina 15): en los mismos modos resuelven sus trastrueques.

La postura de *séptima de segunda* resuelve en la quinta y en la primera de su modo (Figura 12. Lámina 15): sus trastrueques resuelven en las mismas armonías.

La postura de *séptima de sensible* resuelve en la primera de su modo mayor, en la primera del relativo y en la de la quinta de éste (Figura 13. Lámina 15): los trastrueques resuelven en las mismas armonías.

La postura de *séptima diminuta* resuelve en la primera del modo menor (Figura 14. Lámina 15): en la misma resuelven sus trastrueques.

La postura de *séptima supérflua* resuelve en la primera de su modo mayor ó menor; la de *séptima supérflua y sexta mayor* en la primera del mayor; y la de *séptima supérflua y sexta menor* en la primera del menor (Figura 15. Lámina 15).

La postura de *sexta supérflua* resuelve una quinta mas baja de su cuerda fundamental (Figura 16. Lámina 15).

La postura de *quinta supérflua* resuelve en la primera de su modo menor, ó en la pri-

Royal Academy of Music Library

mera del relativo de este (Figura 17. Lámina 15): en las mismas armonías resuelven sus trastrueques (1).

Para acompañar por el bajo es indispensable saber á qué cuerdas y trastes corresponden los puntos de la llave de *fa* en cuarta, para lo cual se guardará el mismo método que se observó para aprender la de *sol* (Figura 1.ª Lámina 16).

Para la aplicacion de las posturas á las cuerdas del bajo, se hace uso de las escalas del modo mayor y menor, acompañando á cada una de sus cuerdas con la postura que la corresponde; para lo que se acostumbra en lugar de puntos poner números por la parte superior ó inferior del bajo, significando la segunda con el 2, la tercera con el 3, &c. y cuando necesitan de sostenidos, bemoles ó becuadros las cuerdas que indican los números, se les pone á estos.

En la escala del modo mayor se acompaña la primera, de tercera, quinta y octava, y resulta la postura consonante compuesta de las cuatro principales cuerdas de la armonía. La segunda, de tercera menor, cuarta id. y sexta mayor, y resulta la postura de *pequeña sexta mayor*. La tercera, de tercera y sexta menores, y resulta la postura de *tercera y sexta*; resolucion de la anterior. La cuarta, de tercera, quinta y sexta mayores, y resulta la postura de *grande sexta*. La quinta, de tercera, quinta y octava, y resulta la postura *de la quinta*; resolucion de la anterior. La sexta, de tercera y sexta menores, y resulta la postura *de tercera y sexta*. La séptima, de tercera, quinta y sexta menores, y resulta la postura

---

(1) Aunque hay mas posturas disonantes y muchas mas resoluciones, se omiten unas y otras por no contemplarse absolutamente necesarias, y por lo compendioso de esta escuela.

de *quinta falsa*. La octava se acompaña como la primera, y es resolucion de la anterior. La séptima bajando, de tercera y sexta menores. La sexta, de tercera menor, cuarta id. y sexta mayor. La quinta lo mismo que subiendo, y es resolucion de la anterior. La cuarta, de segunda, cuarta y sexta mayores, y resulta la postura de *tritono*. La tercera lo mismo que subiendo, y es resolucion de la anterior. La segunda lo mismo que subiendo, y la primera igualmente, y es resolucion de la anterior.

Para facilitar la colocacion de la armonía, he puesto ademas de la numeracion del bajo, tres órdenes de posturas escritas en la llave de *sol* en el renglon inmediato superior; pero como el primero de los tres se aproxima demasiado á los puntos de la llave de *fa*, y el mas alto se aparta bastante, he colocado en octava algunos puntos del bajo, para que de esta suerte pueda elegirse el que mas convenga (Figura 2.ª Lámina 16).

En la escala del modo menor la primera se acompaña de tercera menor, quinta perfecta y octava, y resulta la postura consonante de la primera. La segunda de tercera menor, cuarta id. y sexta mayor, y resulta la postura de *pequeña sexta mayor*. La tercera de tercera y sexta mayores, y es resolucion de la anterior. La cuarta de tercera menor, quinta y sexta mayores, y resulta la postura de *grande sexta con tercera menor*. La quinta de tercera mayor, quinta justa y octava, y resulta la postura *de la quinta*, resolucion de la anterior. La sexta siendo mayor se acompaña de tercera y sexta menores, y si es menor de tercera y sexta mayores. La séptima de tercera, quinta y sexta menores, y resulta la postura de *quinta falsa*. La octava como la primera, y es resolucion de la anterior. La séptima bajando, siendo menor se acompaña de tercera y sexta mayores, y si es mayor de tercera y sexta menores. La sexta de tercera mayor, cuarta id. y sexta supérflua, y resulta la postura de *sexta supérflua*. La quinta lo mismo que subiendo, y es resolucion de la anterior.

Royal Academy of Music Library

La cuarta de segunda, cuarta y sexta mayores, y resulta la postura de *tritono*. La tercera lo mismo que subiendo, y es resolucion de la anterior. La segunda lo mismo que subiendo, y la primera igualmente, y es resolucion de la anterior. Esta escala se demuestra con los tres órdenes de posturas y algunos bajos en octava, de la misma manera que la del modo mayor en la figura 3.ª Lámina 16.

En las posturas de tres voces se pueden aumentar cualquiera de las octavas de las cuerdas que las componen, y en las de cuatro conviene á veces suprimir una cuerda, y en su defecto duplicar la que mas convenga (1).

Ademas de las dos escalas de que se ha tratado, he dispuesto otras seis por los modos mas fáciles y brillantes de este instrumento, omitiendo las de los restantes, en el supuesto de que sabidas las posturas de las láminas 6.ª 7.ª y 8.ª, no hay mucha dificultad en transportarlas á otros modos (Figura 1.ª Lámina 17).

Con la instruccion de todo lo que se ha esplicado se puede acompañar por un bajo fundamental ó sensible (2), siempre que esté contenido en los límites de un modo mayor ó menor; pero como apenas hay composicion que no se aparte del modo con que principia, se deben conocer las modulaciones del bajo cuando va á introducirse en un nuevo modo, para lo que se observarán las siguientes reglas, que aunque tienen alguna escepcion, son las mas generales, á saber: primera, cuando se introduce por la séptima debe tener el bajo un

(1) Aunque hay otros modos de acompañar las cuerdas de las escalas, se ha adoptado este para la guitarra por ser el mas generalmente recibido.

(2) Se llama bajo fundamental el que modula por cuerdas fundamentales, y sensible el que modula por las que no lo son.

sostenido, si la composicion está escrita con estos, y un becuadro cuando está escrita con bemoles, escepto si se introduce en el de la cuarta del modo mayor, ó en el de la tercera ó sexta del menor: segunda, cuando se introduce por la sexta desciende á la quinta: tercera, si se introduce por la quinta da un salto de quinta hácia abajo ó de cuarta hácia arriba: cuarta, si se introduce por la cuarta desciende á la tercera: quinta y última, si se introduce por la segunda desciende á la primera. Se hace mas fácil de comprender el resultado de estas reglas sabiendo la analogía que tienen los modos entre sí. Los mas análogos del mayor son su relativo, los mayores de su cuarta y quinta, y los relativos de estos; y los del menor son el mayor de su tercera, los mayores de su sexta y séptima, y los relativos de estos dos.

Solo resta decir en este segundo modo de acompañar que los autores para evitar la multiplicidad de números con que se señalan las cuerdas de las posturas, se valen de las cifras siguientes: para indicar la de tercera, quinta y octava un 3, id. 5 id. $\frac{5}{3}$, id. 8: la de tercera y sexta $\frac{6}{3}$, id. 6: la de cuarta y sexta $\frac{6}{4}$: la de séptima de dominante $\frac{7}{3}$, id. 7: la de quinta falsa $\frac{5}{}$, id. $\underline{5}$: la de pequeña sexta mayor $\frac{4}{3}$: la de tritono $^{x}\frac{4}{2}$, id. x 4, id. $\times \frac{4}{2}$, id. $\times$ 4: la de séptima de segunda $\frac{7}{2}$: la de grande sexta $\frac{6}{5}$: la de pequeña sexta menor $\frac{4}{3}$: la de segunda 2: la de séptima de sensible $\frac{7}{}$: la de séptima diminuta $\frac{7}{}$, id. $\underline{7}$: la de quinta falsa y sexta mayor x $\frac{6}{}$, id. $\times \frac{6}{5}$: la de tercera y tritono $^{x}\frac{4}{3}$, id $\times \frac{4}{3}$: la de segunda superflua x 2, id. $\times$ 2: la de séptima supérflua x 7, id. $\times$ 7: la de séptima supérflua y sexta $^{x}\frac{7}{6}$, id. $\times \frac{7}{6}$: la de sexta supérflua x 6, id. $\times$ 6: la de quinta superflua x 5, id. $\times$ 5: la de cuarta diminuta $\frac{4}{}$, id. $\underline{4}$ (1).

(1) Otras muchas cifras se hallan en Rousseau, Remacha y otros autores, pero para el intento que me he propuesto son suficientes las demostradas.

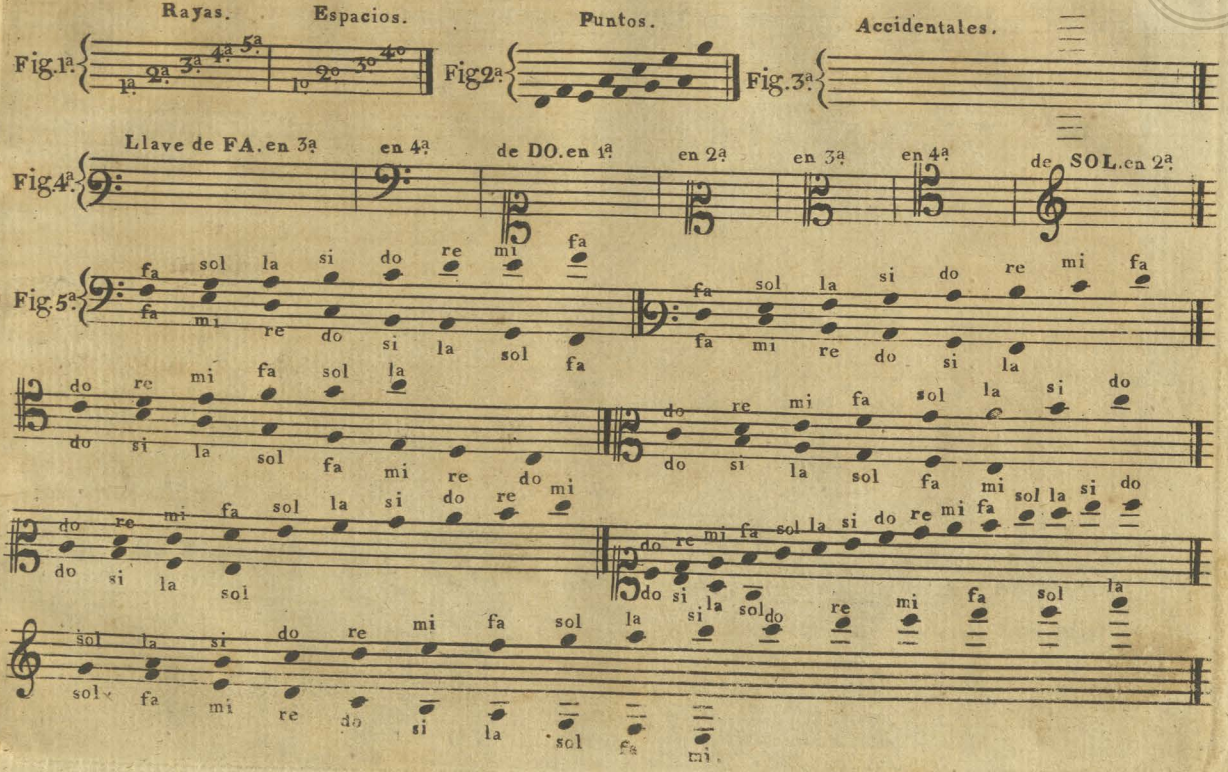
Royal Academy of Music Library

Para hacer alguna demostracion práctica sobre las reglas antecedentes, he compuesto cinco pequeñas lecciones de bajo en esta forma: la primera que es de nota contra nota, se egecuta dando igual valor á las posturas que á las notas del bajo (Figura 2.ª Lámina 17). La segunda que es de dos notas contra una, se egecuta aplicando las posturas á la primera y tercera nota de cada compás (Figura 3.ª Lámina 17). La tercera que es de tres notas contra una, se egecuta aplicando las posturas á la primera y cuarta nota de cada compás (Figura 4.ª Lámina 17). La cuarta que es de cuatro notas contra una, se egecuta aplicando las posturas á la primera nota de cada compás (Figura 1.ª Lámina 18). La quinta compuesta de variedad de notas, se egecuta aplicando las posturas á la primera de cada compas, escepto en las que se halla una pausa de semínima que se dá el bajo solo (Figura 2.ª Lámina 18).

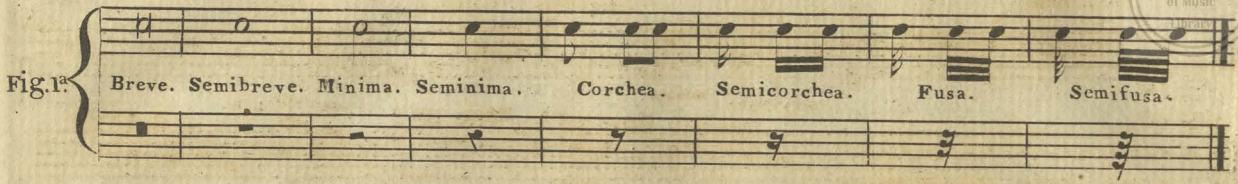
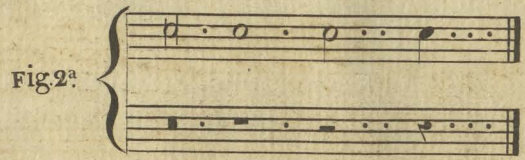
El tercer modo de acompañar que es *por partitura* se consigue estractando la armonía que resulta del bajo y de las partes cantantes, ó del conjunto de todo el instrumental, entresacando los obligados segun lo permita el instrumento, lo que no puede egecutarse sin saber la aplicacion de todas las llaves de la guitarra, cuya demostracion se halla en la figura 3.ª Lámina 18, por el mismo método que se ha seguido para las de *sol* en 2.ª y *fa* en 4.ª

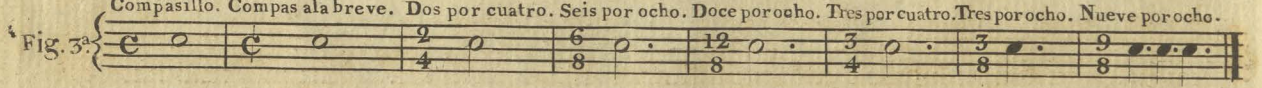
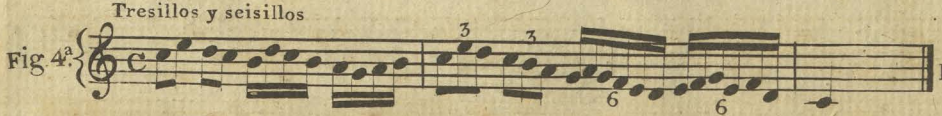
Royal Academy of Music Library

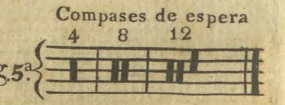
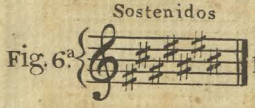
LAMINA 1ª.

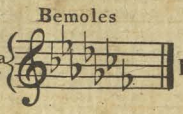

Rayas.
Espacios.
Puntos.
Accidentales.
Fig.1ª
Fig.2ª
Fig.3ª
Llave de FA. en 3ª
en 4ª
de DO. en 1ª
en 2ª
en 3ª
en 4ª
de SOL. en 2ª
Fig.4ª
Fig.5ª

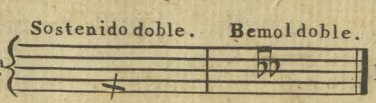
LAMINA 2ª

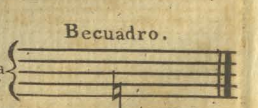
Royal Academy of Music London







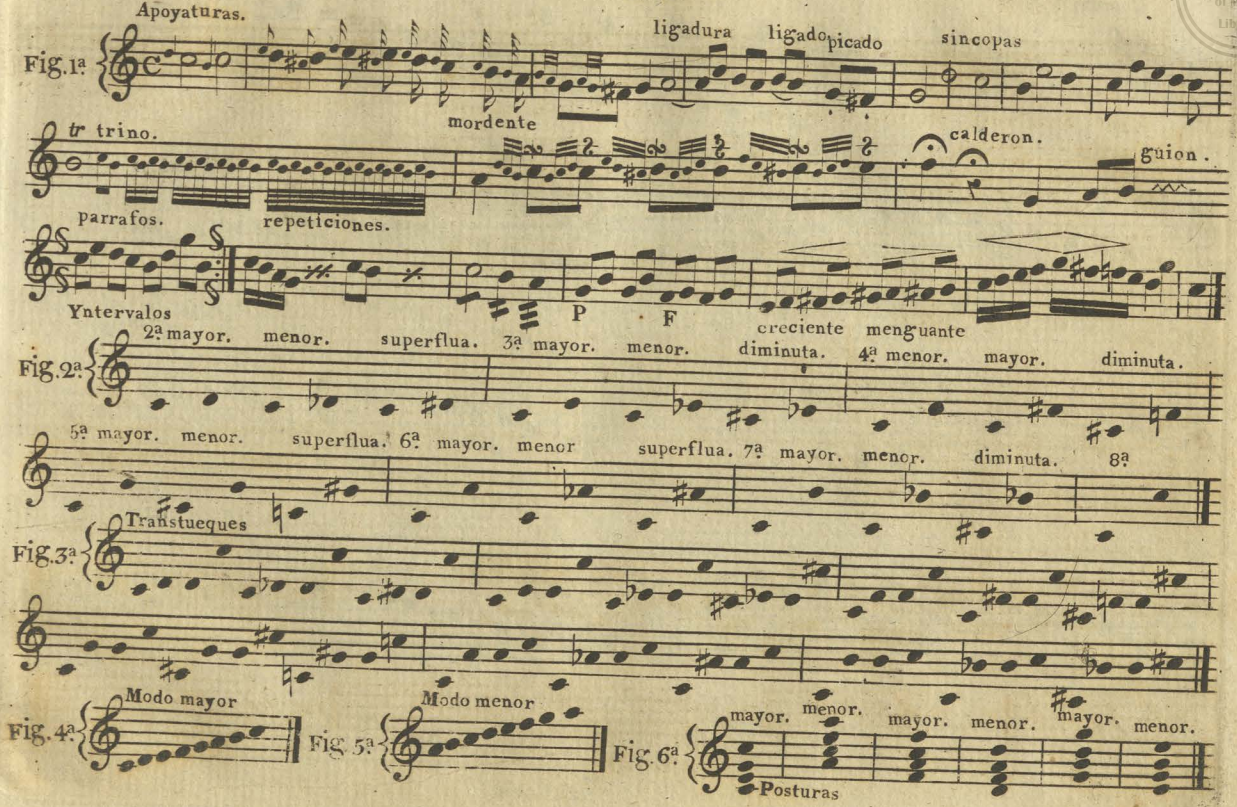






Royal Academy of Music Library

LAMINA 3ª



LAMINA 4ª

Cuerdas

Fig. 1ª

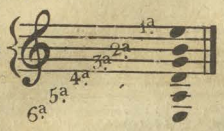
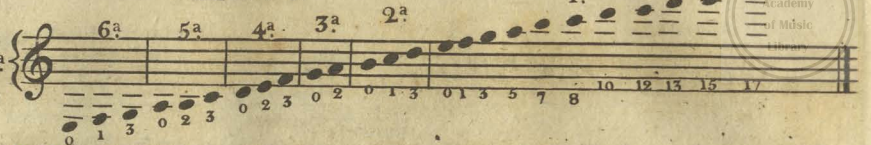
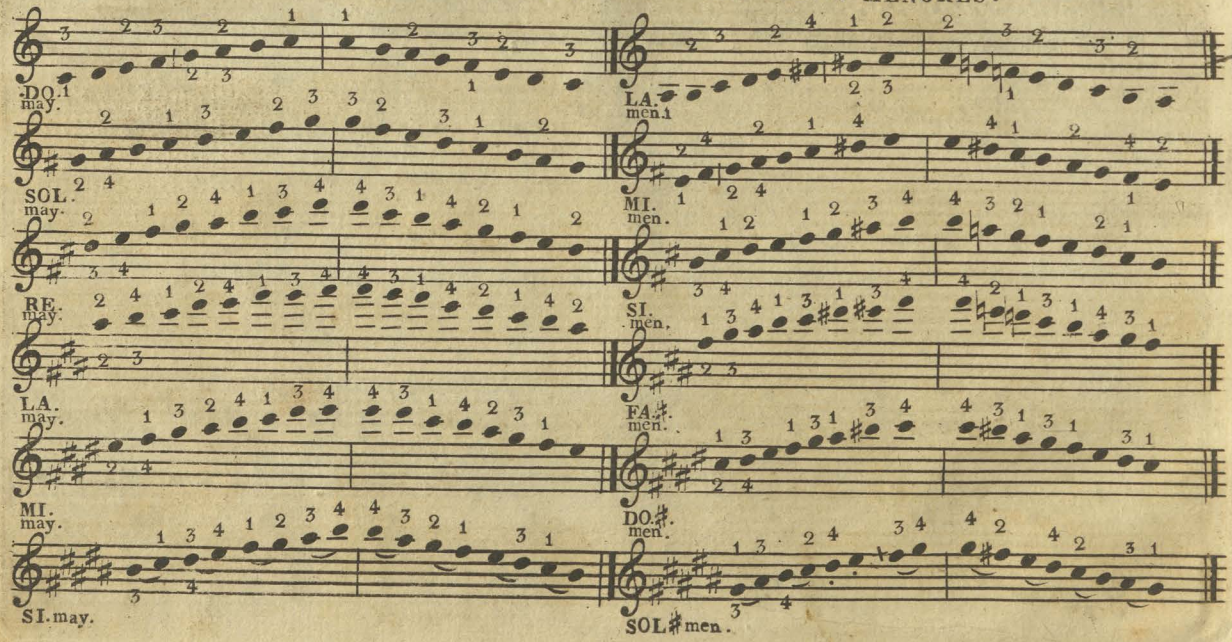
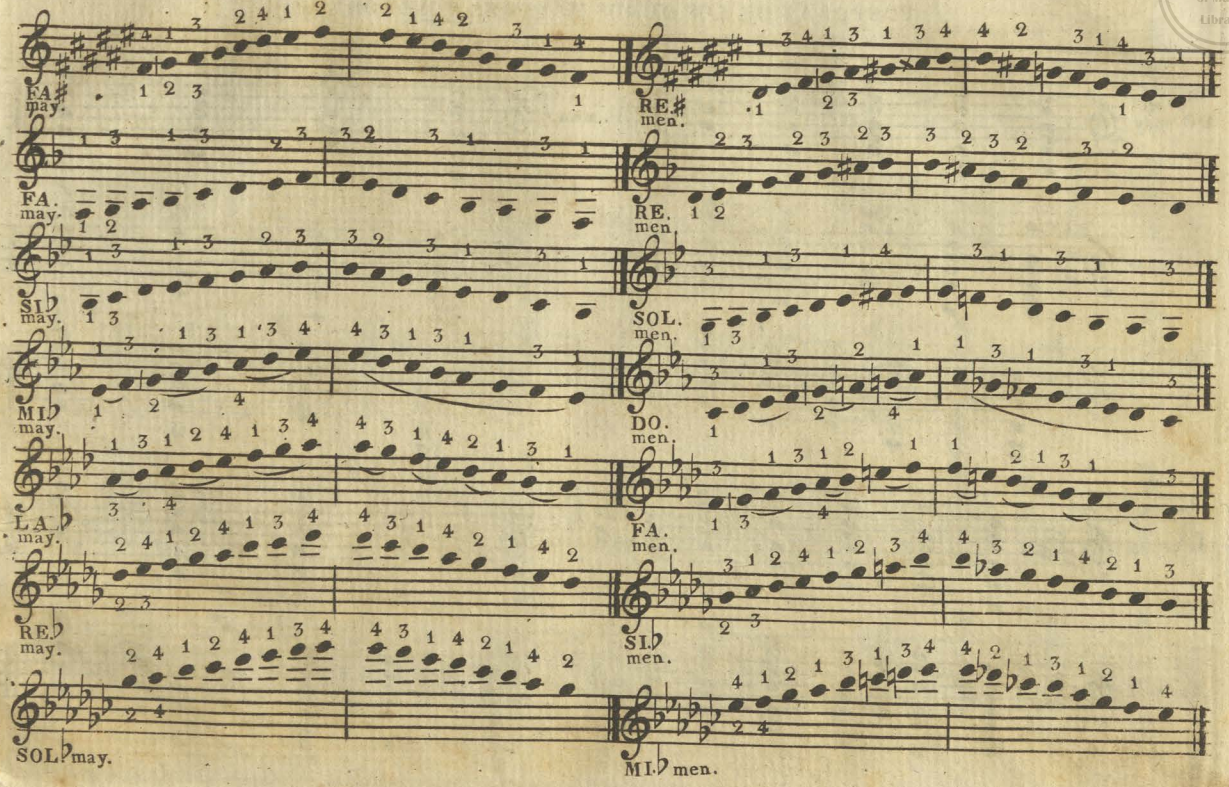
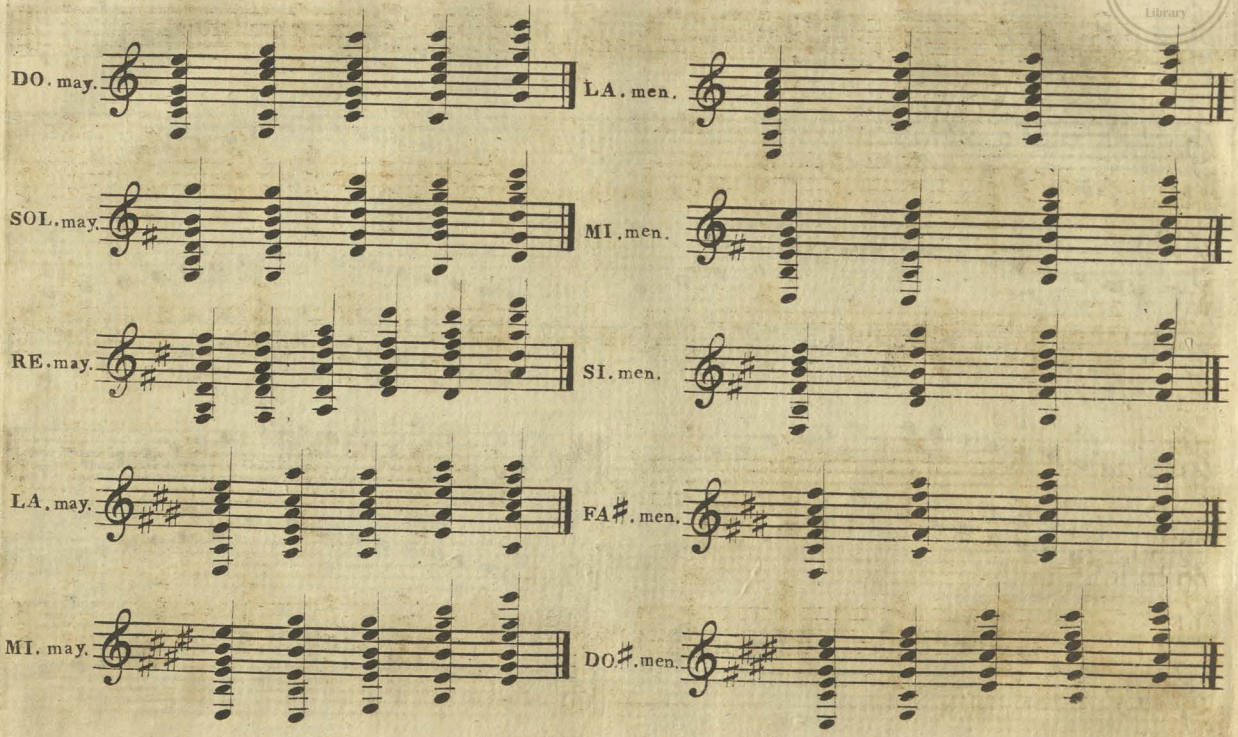
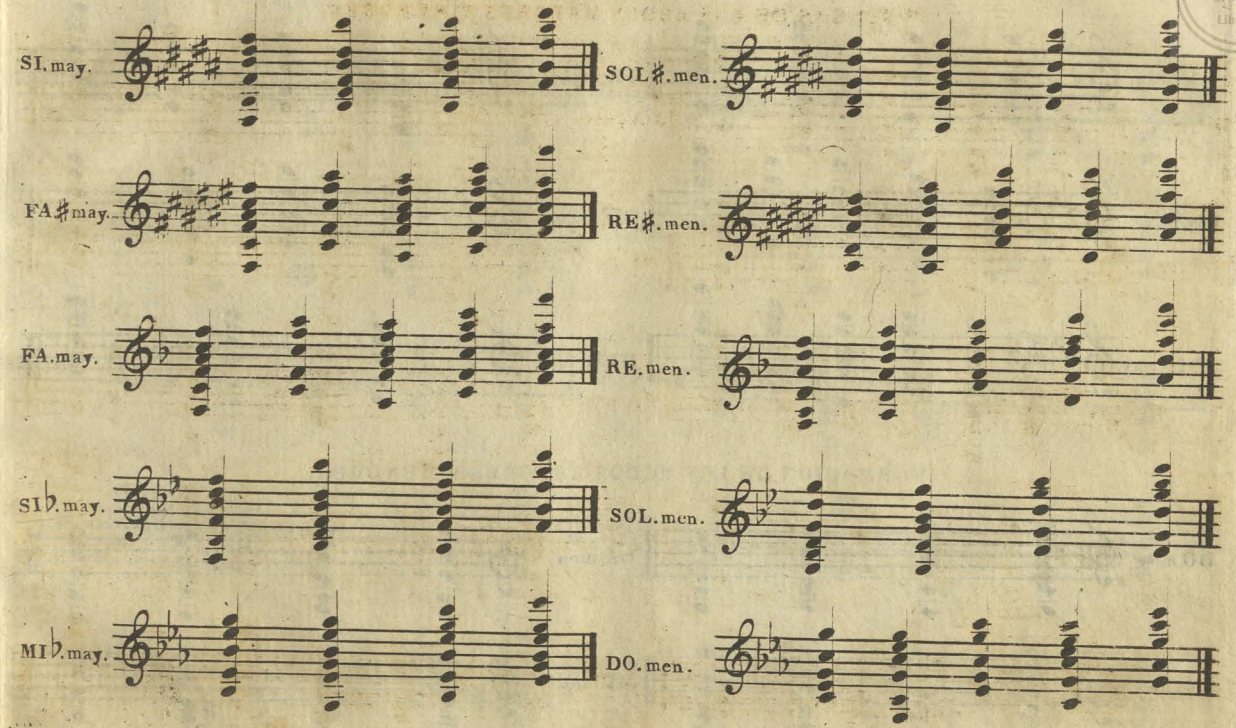



Fig. 2ª

ESCALAS DE LOS MODOS MAYORES . Y MENORES .

Royal Academy of Music Library

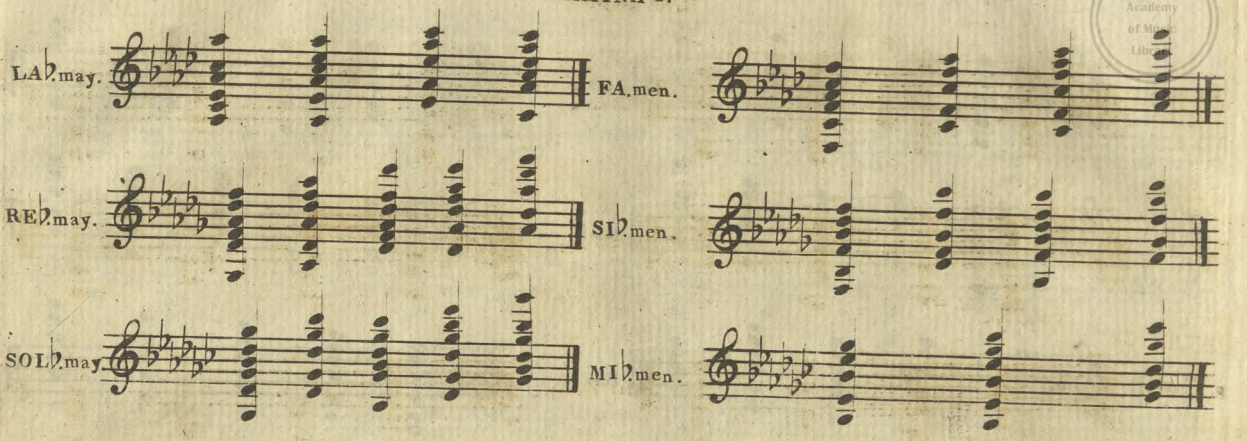
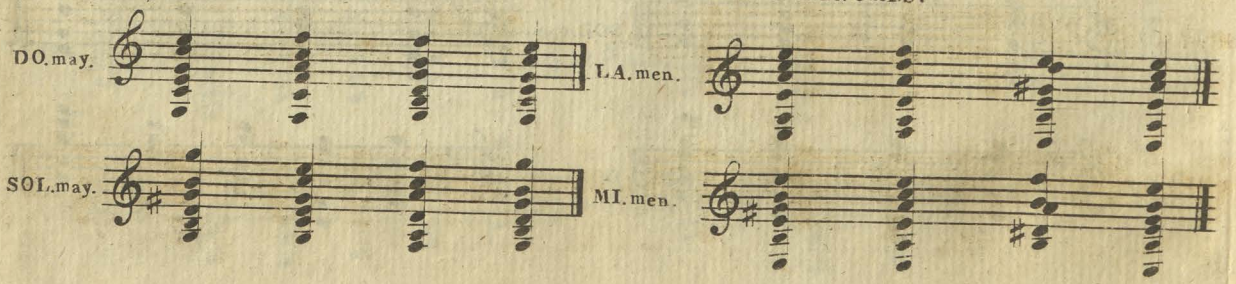
LAMINA.5ª

LAMINA 6ª

POSTURAS DE LOS MODOS MAYORES Y MENORES.

Royal Academy of Music Library

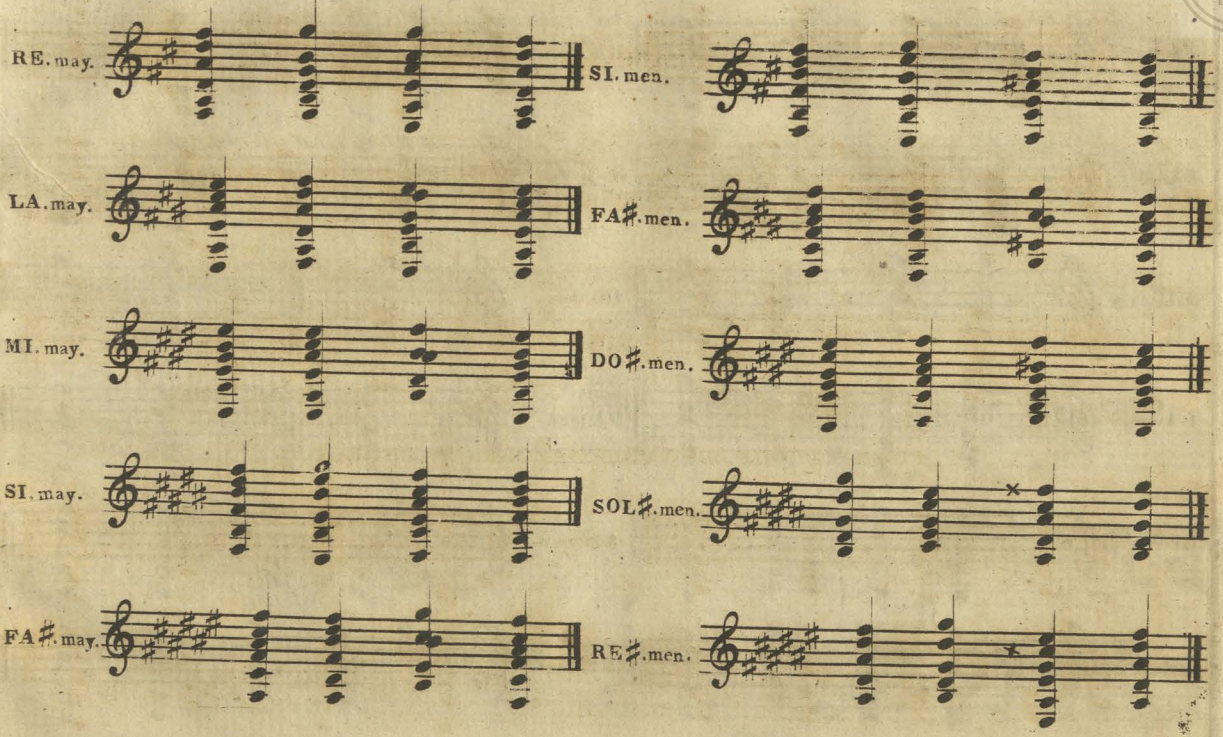
LAMINA 7.ª

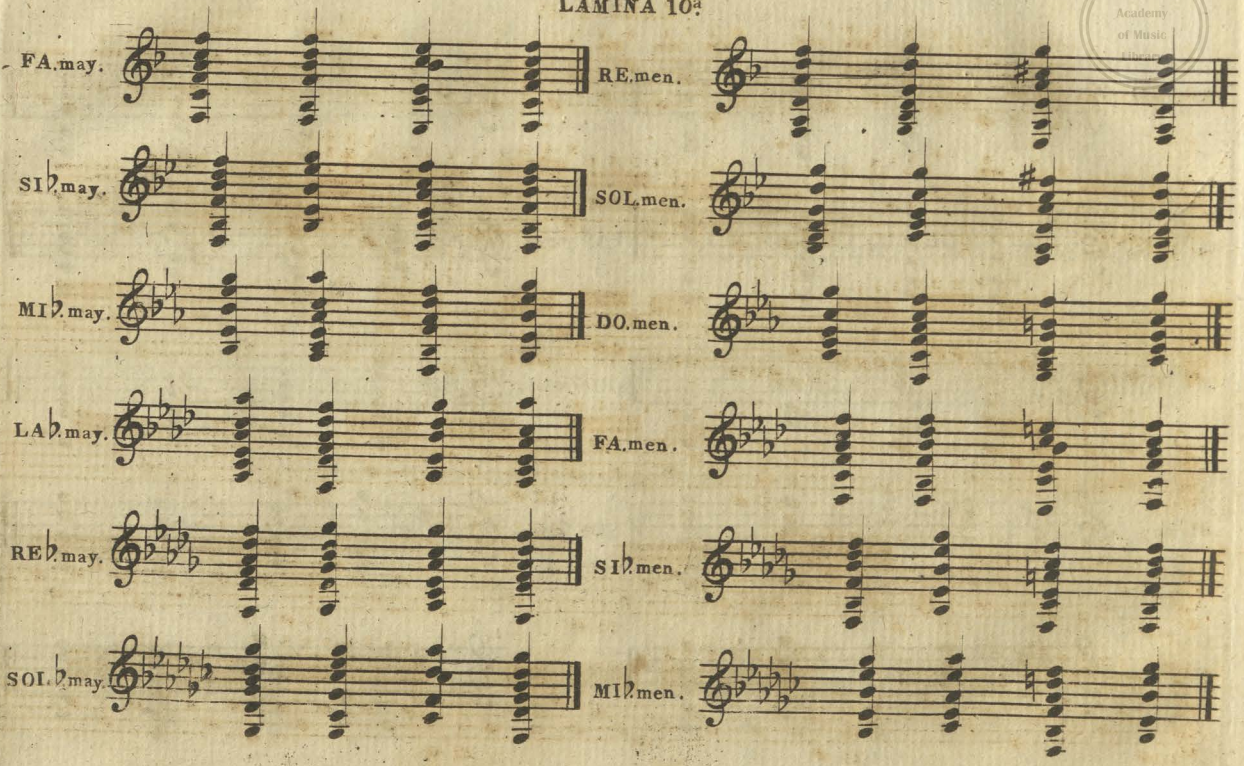


Royal Academy of Music Library

LAMINA 8ª

FORMACION DE LOS MODOS MAYORES Y MENORES.

Royal Academy of Music Library

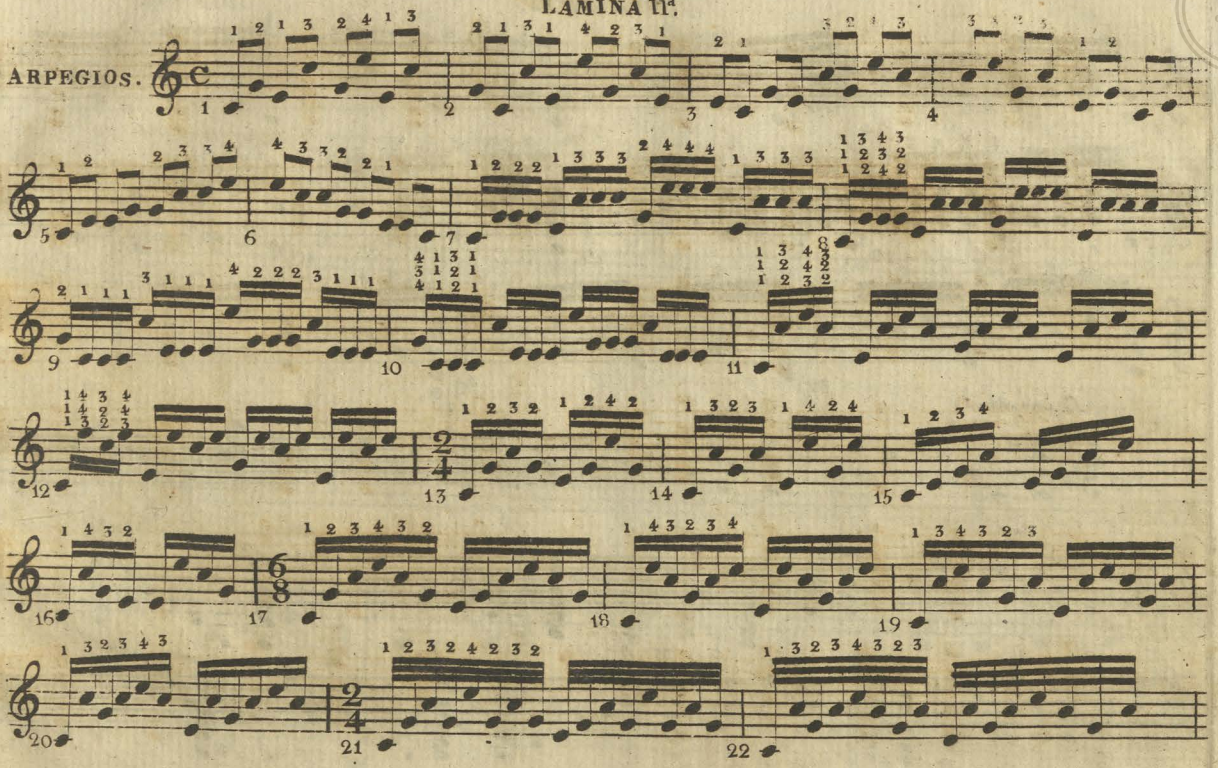
LAMINA 9ª



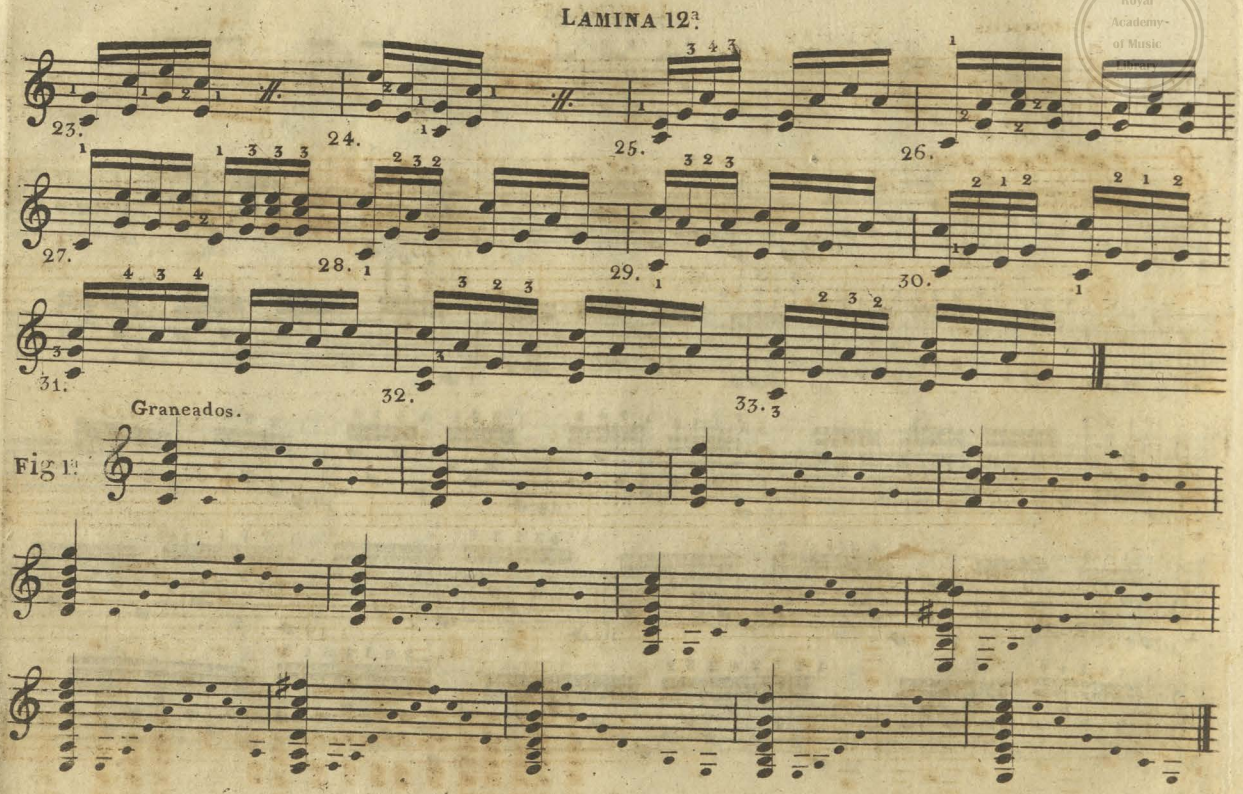
LAMINA 10ª

FA.may.
RE.men.
SIb.may.
SOL.men.
MIb.may.
DO.men.
LAb.may.
FA.men.
REb.may.
SIb.men.
SOLb.may.
MIb.men.

Royal Academy of Music Library

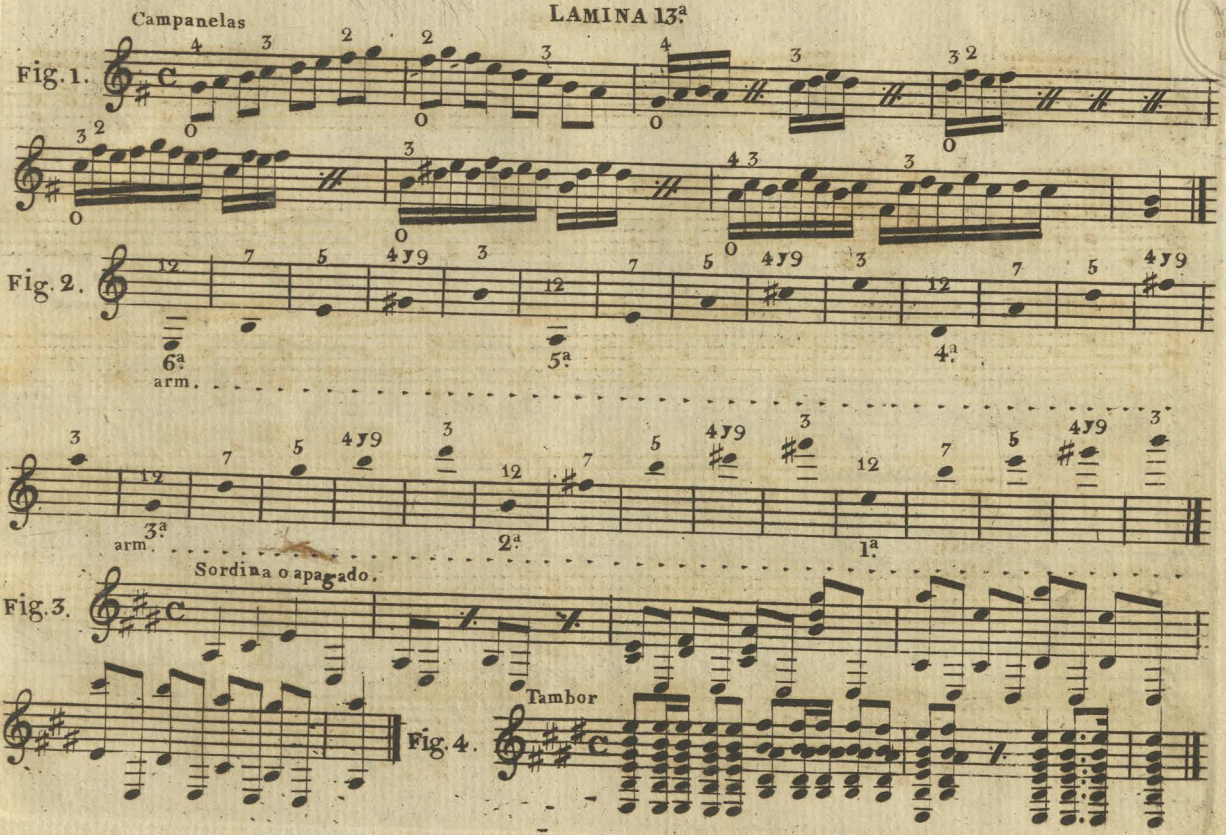
LAMINA 11ª.

ARPEGIOS.

Royal Academy of Music London

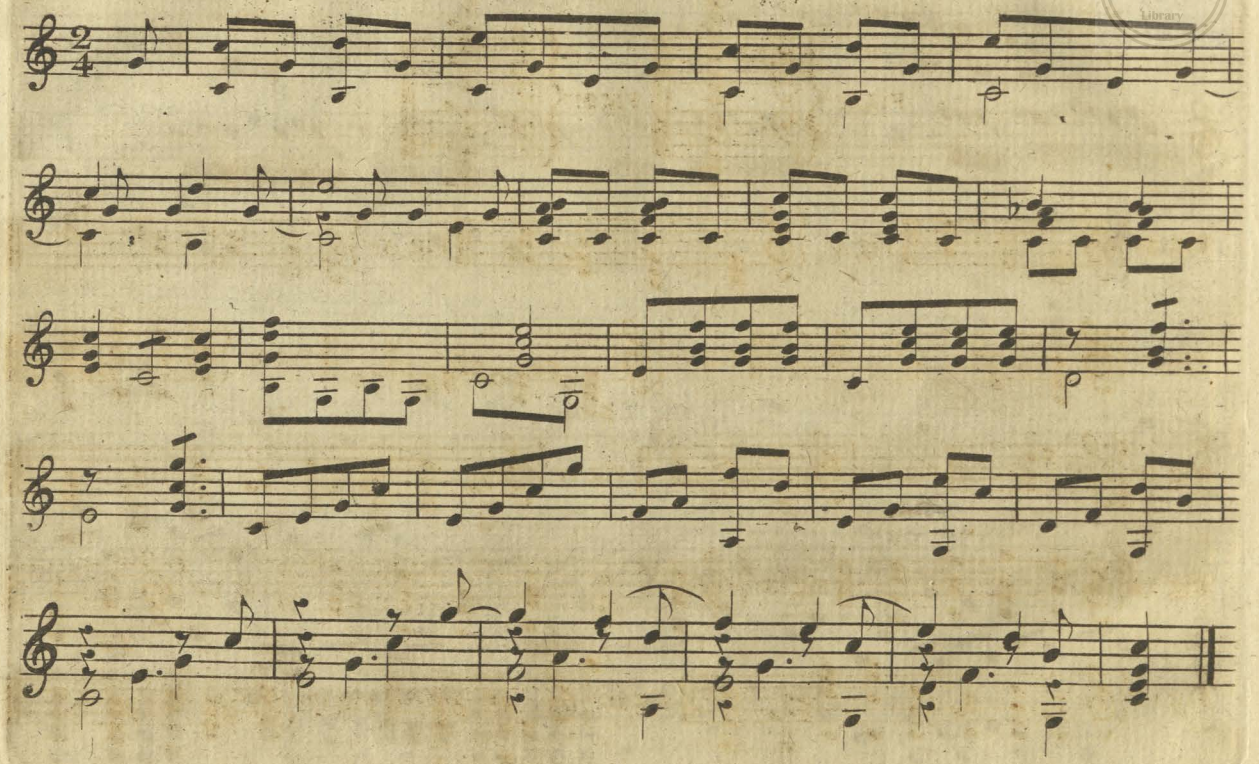
LAMINA 12ª.



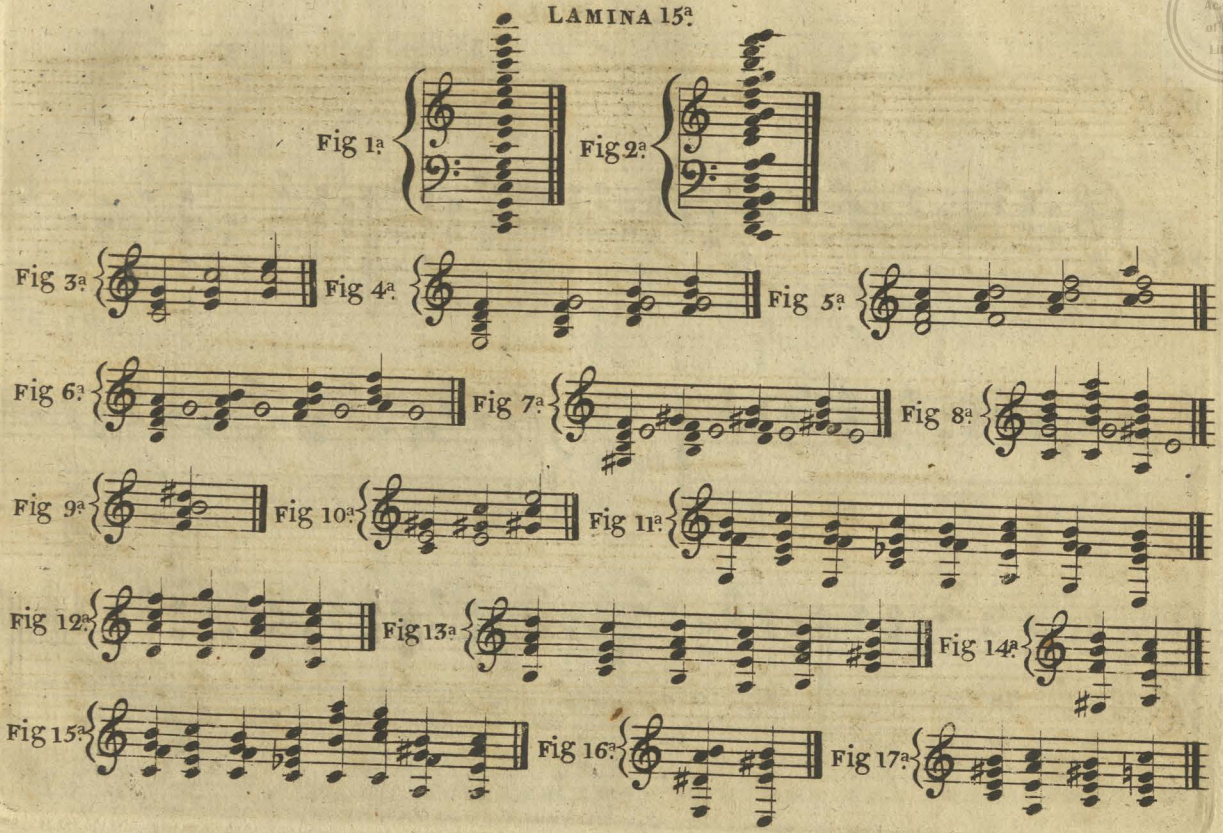
Royal Academy of Music Library

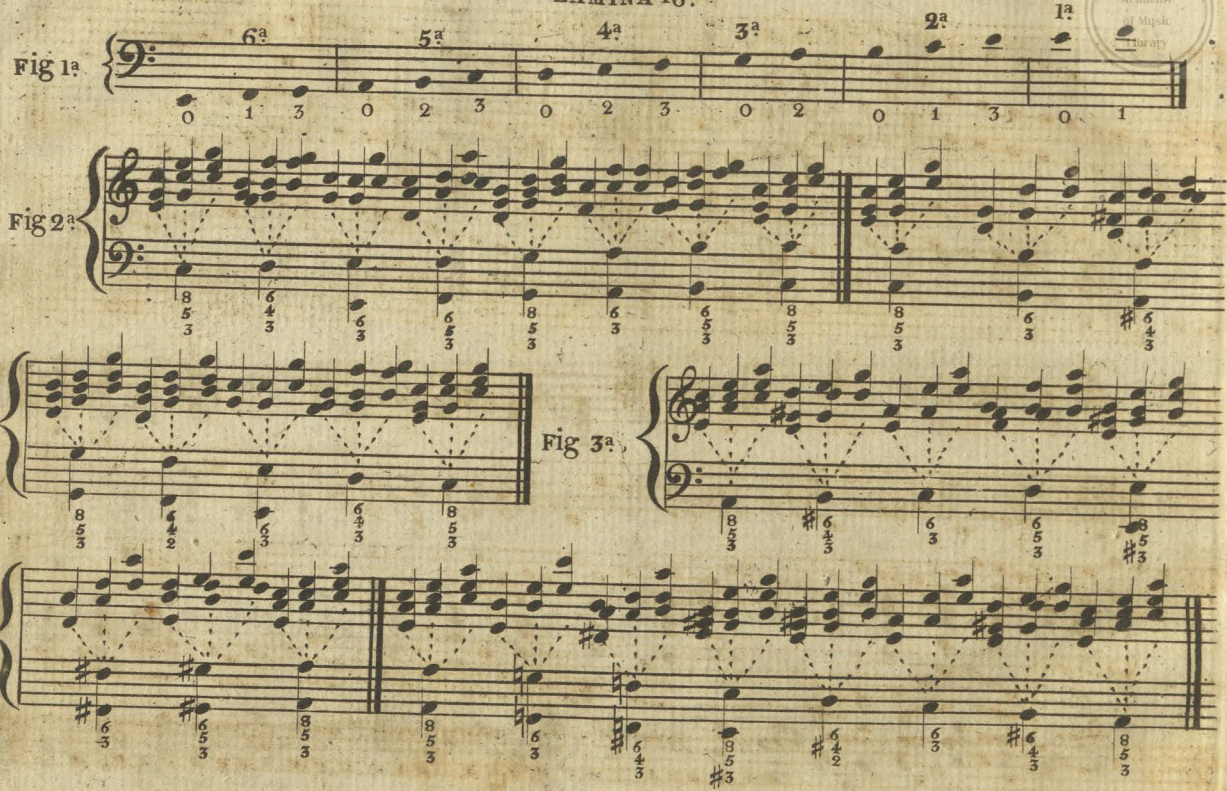
LAMINA 13ª

Royal Academy of Music Library

LAMINA. 14ª



Royal Academy of Music Library

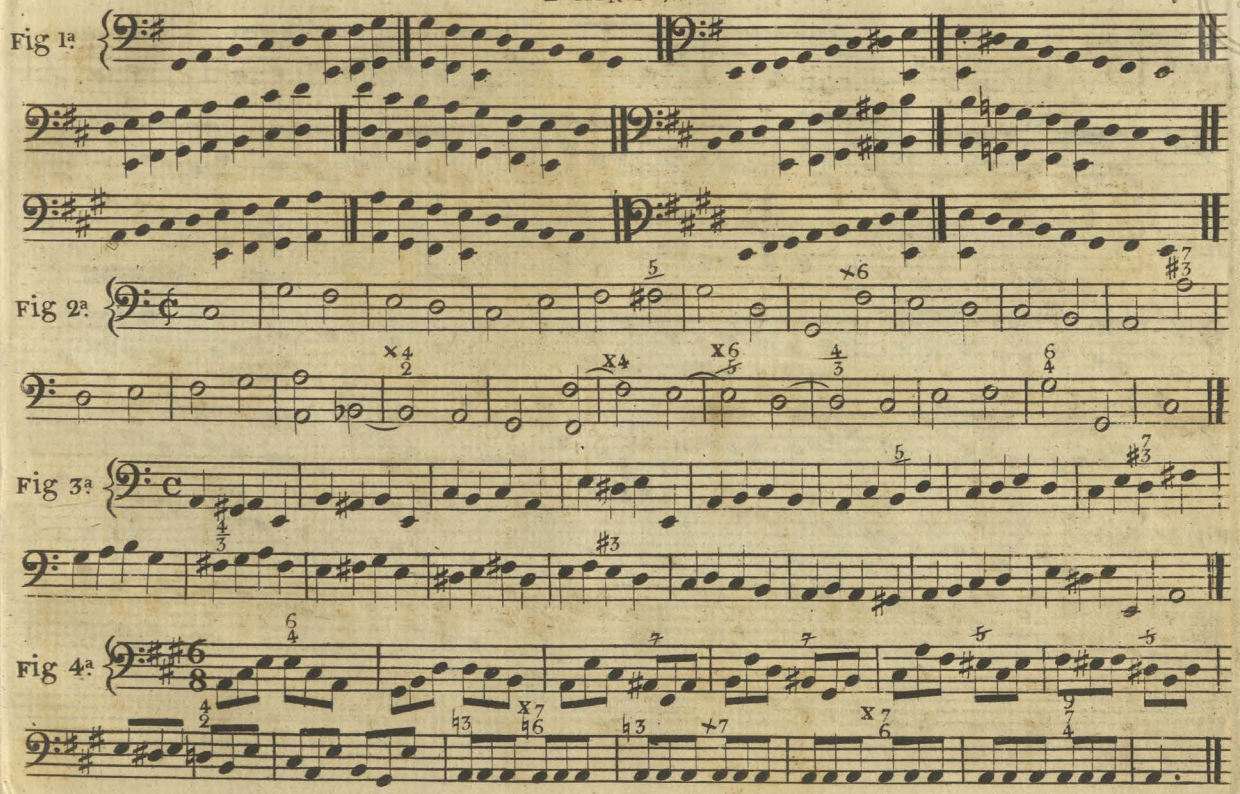
LAMINA 15ª.

LAMINA 16ª



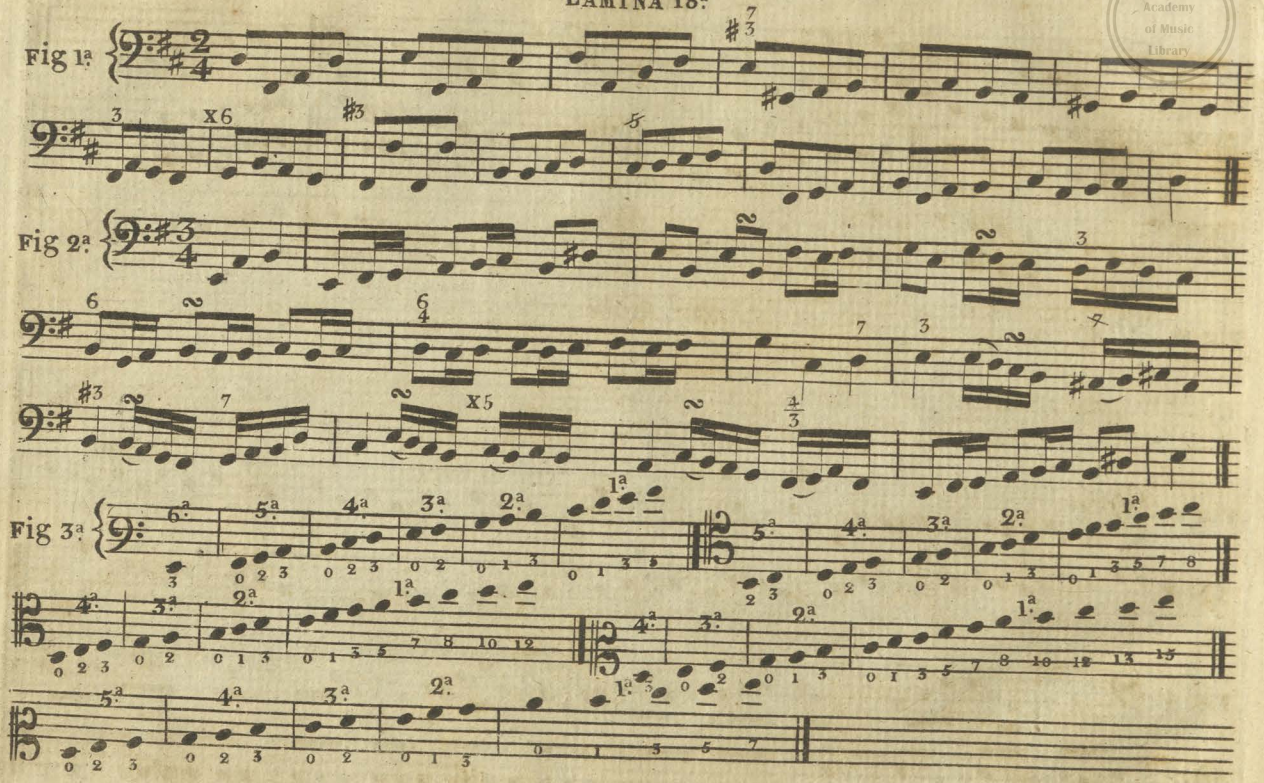
Royal Academy of Music Library

Royal Academy of Music Library

LAMINA 17ª



LAMINA 18ª



Royal Academy of Music Library

Royal
Academy
of Music
Library

Royal
Academy
of Music
Library